

ABERT: Metastasios Dramen sind zweifellos nicht nur Poesie per musica. Man könnte Metastasio mit Hofmannsthal in Parallele setzen; beide sind wirkliche Dichter-Librettisten, während Dichter sonst, wenn sie Libretti schreiben, ihre dichterische Fähigkeit mehr oder weniger zu Hause lassen und sich nur ausgesprochen librettistisch betätigen.

LEICH: Auch schon vor Metastasio haben Librettisten in Venedig ihre Texte unabhängig von den Vertonungen erscheinen lassen, z. B. Apostolo Zeno und Francesco Silvani. Der Anspruch, Poeta zu sein, wird allein von den venezianischen Librettisten, die dem volkstümlicheren Theater zuzuzählen wären, in ihren Vorworten zurückgewiesen. - Aus der Aussage des Einleitungsreferats, daß das spätvenezianische Opernlibretto ganz dem Publikumsgeschmack verpflichtet war, sollte nicht der Schluß gezogen werden, daß dieses ein rein auf den Augenblickserfolg bei einem, soziologisch gesehen, breiteren Publikum ausgerichtetes Libretto war. Im letzten Jahrzehnt des 17. und im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gab es in Venedig nicht nur ein Volkstheater mit der Sprechweise des Volkes, wie es die meisten venezianischen Theater vertraten, sondern durchaus auch ein speziell im Teatro S. Giovanni Grisostomo angesiedeltes Bildungstheater, das sowohl französischen literarischen als auch klassischen Vorbildern verpflichtet war, z. B. Girolamo Frigimelica Roberti und vielleicht auch Francesco Silvani. Die mehr volkstümliche und die mehr akademische Richtung der Librettistik polemisieren sogar in den Vorreden miteinander. Beide legen großen Wert darauf, vom Publikum geschätzt und anerkannt zu werden.

ABERT: Ich meinte weniger die Librettistik um die Jahrhundertwende, die ja schon ganz stark von den Reformideen und von französischen Einflüssen berührt ist, sondern ich dachte bei meinen Ausführungen vielmehr an das frühere Libretto um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Heinz Becker

#### GIACOMO MEYERBEERS MITARBEIT AN DEN LIBRETTI SEINER OPERN

An der Pariser Académie war es Tradition, daß ein Opernlibretto zunächst der Operndirektion angeboten wurde. Diese übergab dann das Libretto einem Komponisten nach ihrer Wahl zur Vertonung. Das schloß nicht aus, daß Komponist und Librettist schon vorher zusammenarbeiteten und die Operndirektion nur noch ihren Segen erteilte.

Meyerbeer hat in keinem einzigen Falle erst aus den Händen der Direktion ein Opernbuch erhalten, sondern war von Anfang an entscheidend an der Ausarbeitung des Librettos beteiligt. Über 20 Librettisten lassen sich nachweisen, die für Meyerbeer tätig wurden und in unterschiedlicher Weise an der Planung und Ausarbeitung der Libretti, die Meyerbeer komponierte oder an denen er ernsthaft arbeitete, beteiligt waren. Dennoch war es nur ein einziger Bühnenautor, zu dessen Fähigkeiten Meyerbeer uneingeschränktes Vertrauen besaß, Eugène Scribe.

Für die Erstellung eines Librettos bedurfte es zunächst eines Planes, an dem nicht nur der Librettist und der Komponist, sondern auch der Operndirektor, der Regisseur und oftmals noch weitere Bühnenautoren beteiligt wurden. Hierzu wurden Romane, Novellen und Erzählungen geprüft, um irgendwelche Szenenarrangements in die Vorlage einzuarbeiten. Lag nach zahlreichen Sitzungen der Plan endlich vor - er wurde in jedem Falle sehr umfangreich und detailliert ausgearbeitet -, so beschäftigte sich Meyerbeer eingehend damit und entwarf seine musikalische Konzeption. Schon in diesem Stadium wurde der Entwurf auf seine spätere Rollenverteilung hin geprüft. Meyerbeer projektier-



te sämtliche Hauptrollen seiner Opern für bestimmte Sänger, deren Fähigkeiten er genau kannte und entsprechend berücksichtigte.

An Hand des Planes skizzierte er seine „Observations“ und formulierte seine Wünsche für den Aufbau der einzelnen Akte. Es ist nicht unwichtig zu wissen, daß Meyerbeer gelegentlich auch schon in diesem Stadium mit der Komposition begann, ohne daß ihm die Verse zur Verfügung standen. In diesem Falle entwarf er rhythmische Schemata, sogenannte „Monstres“, die dem Librettisten für die Versifizierung übermittelt wurden, so daß Meyerbeer dessen Verse dann nachträglich der vorgefertigten Musik unterlegte. Abänderungswünsche des Komponisten resultierten zumeist aus musikalischen Gründen, aber nicht immer. Erst nach Klärung aller Einzelheiten schritt man zur Versifizierung, die man in diesem Stadium der Ausarbeitung als eine überwiegend handwerkliche Leistung verstand.

Hieraus erklärt sich auch die Beteiligung mehrerer Librettisten, die für die französische Oper nach der Revolution charakteristisch ist, aber auch schon im 18. Jahrhundert geübt wurde. Diese Kollektivarbeit trifft also nicht erst auf Scribe zu, dem sie gerne in abwertender Weise vorgeworfen wurde, sondern wurde auch schon bei älteren Werken geübt. Zahlreiche Libretti für Philidor, Grétry, Dalayrac, Berton, Méhul, Isouard, Lesueur, Spontini, Boieldieu u. a. wurden von mehreren Autoren verfaßt. Gelegentlich waren sogar drei Librettisten beteiligt. Keineswegs aber bildeten diese Autoren eine Art Büro, wie gelegentlich in der Sekundärliteratur behauptet wird, sondern sie fungierten als freie Autoren, die auch ihrerseits selbständige Opernlibretti oder Stücke für das Sprechtheater verfaßten.

An Hand einiger Verträge, die Meyerbeer mit Scribe abschloß, läßt sich die Art der Arbeitsteilung ermitteln: sie geschah stets aktweise, d. h. es wurde in den genannten Verträgen präzise festgelegt, welchen Akt der jeweilige Librettist zu bearbeiten hatte und bis zu welchem Termin er dem Komponisten ausgeliefert werden mußte.

Nach Abschluß und gegenseitiger Genehmigung des Planes wurden auch für Meyerbeer die Möglichkeiten, Änderungswünsche vorzutragen, vertraglich geregelt. Im Artikel 10 des Vertrages zur „Africaine“ vom 24. Mai 1837 heißt es:

„Mr. Scribe s'engage formellement à faire tous les changements, que Mr. Meyerbeer désirera dans le poeme trois mois après que Mr. Meyerbeer les aura demandés, pourvu que ces demandes soient présentées ensemble et en une seule fois“<sup>1</sup>.

Mit dieser vertraglichen Vereinbarung hatte sich zwar Meyerbeer das Recht gesichert, noch nachträgliche Veränderungen am Libretto verlangen zu können, in Wahrheit aber bedeutete dieser Paragraph einen Schutz für Scribe, der nach den Erfahrungen an „Robert“ und den „Hugenotten“ einiges gelernt hatte. Die Formulierung „présentés ensemble et en une seule fois“ hat Meyerbeer sicherlich nicht freiwillig konzediert sondern sich abringen lassen. Er wußte nur zu gut, daß er gar nicht imstande war, alle Erfordernisse, die sich ihm während der künstlerischen Arbeit aufdrängten, in einem einzigen Abänderungspapier zu formulieren. Hier setzten dann auch die entscheidenden Schwierigkeiten ein, die die Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und seinem Librettisten immer wieder von neuem belasteten. Bezeichnenderweise wurde diese Klausel im Vertrag über den „Propheten“ (2. 8. 1838, Art. 12) zugunsten Meyerbeers gelockert, der jetzt das Recht erhielt, zweimal Änderungen verlangen zu dürfen, aber auch nicht mehr.

Meyerbeer war sich seiner künstlerischen Entscheidungen niemals wirklich sicher, sondern wurde durch äußere Eindrücke nur allzu leicht dahin gebracht, Konzeptionen umzuwerfen und den Aufbau einzelner Szenen neu zu disponieren. Er hätte einen Librettisten gebraucht, der ihn gewissermaßen von Szene zu Szene begleitete und sich seinen spontanen künstlerischen Intentionen anschmiegte.



In solchen Situationen griff Meyerbeer zu Mitteln, die als ungewöhnlich bezeichnet werden müssen, zumal wenn sich Scribe aus mangelnder Lust oder aus Mangel an Zeit für außerstande erklärte, die erforderlichen Änderungen des Textes selber durchzuführen. Meyerbeer versicherte sich dann der Mitarbeit weiterer Librettisten, die gesondert honoriert wurden und unter dem ausdrücklichen Siegel der Verschwiegenheit die gewünschten textlichen Änderungen vornahmen. Wichtig für die Beurteilung dieser Umarbeitungen sind vor allem zwei Gesichtspunkte: Meyerbeer zog für umfassendere, d. h. inhaltliche Änderungen Scribe heran, bediente sich aber in der Detailarbeit, d. h. in der metrischen Umformung einzelner Versgruppen, der Mithilfe anderer Autoren. Stets aber war er selber Initiator der Umarbeitungen und textlichen Veränderungen und mithin in erster Linie für diese verantwortlich.

Zu zeigen, wie sich diese Mitarbeit Meyerbeers im einzelnen vollzog, ist Aufgabe einer philologischen Kleinarbeit, die heute nur noch zu einem Teil geleistet werden kann. Immerhin lassen sich auf dem Wege der Auswertung von Briefen, Arbeitslibretti, Tagebüchern, Taschenkalendern, Notizbüchern und Anmerkungen für den Librettisten, sogenannten „Observations“, noch Einzelheiten zusammentragen, die in summa ein recht anschauliches Bild von den Eingriffen des Komponisten in seine textlichen Vorlagen vermitteln, und die erkennen lassen, mit welcher Sorgfalt dieser die Entwicklung eines Planes verfolgte, aber auch, mit welcher Ängstlichkeit und Nervosität er während der Komposition in die Grundkonzeption einer stofflichen Vorlage eingriff.

Die Stadien von Meyerbeers Mitarbeit an den Libretti seiner Opern lassen sich wie folgt zusammenfassen, ohne daß damit eine Rangfolge angedeutet sei:

1. Der Stoff der Oper mußte neu und unbearbeitet sein.
2. Die Sänger mußten in gestufter Folge ihre Auftritte haben und ihrer künstlerischen Bedeutung und ihrer sängerischen Leistung entsprechend in den einzelnen Akten beteiligt sein.
3. Trotz der Bedeutung, die Meyerbeer dem Sänger zugestand, mußten die Libretti eine genügende Anzahl von Ensembles und vor allem Chorszenen enthalten. (An dieser Forderung scheiterte schließlich der „Portefaix“.)
4. Der Aufbau des Stückes mußte die Möglichkeit enthalten, „Couleur locale“ zu entfalten.

Die Änderungswünsche, die Meyerbeer seinen Librettisten unterbreitete, konnten auch durch äußere Eindrücke hervorgerufen werden. An einer der wichtigsten Szenen der „Hugenotten“, der sogenannten Schwerterweihe, lassen sich hierfür interessante Aspekte gewinnen. Die „Hugenotten“ sind für unsere Themenstellung besonders günstig, weil wir ein handschriftliches Arbeitslibretto des Komponisten besitzen. Das durchgeschossene Libretto enthält eine Frühfassung der Oper in der Abschrift eines Sekretärs von Scribe und ist mit Textvarianten und Änderungsvorschlägen Meyerbeers geradezu übersät<sup>2</sup>. Scribe disponierte die Verschwörungsszene als Quintett oder Sextett. Selbst in dieser Frühfassung wurde also dem Komponisten noch ein gewisser Spielraum für die musikalische Ausführung gelassen.

Der Inhalt der Szene ist folgender: Im Hause von St. Bris, dem Gouverneur des Louvre und Vater Leonorens, versammeln sich die Führer der katholischen Partei, um sich gegen die Hugenotten zu verschwören. Raoul und Leonore, später Valentine genannt, die sich schon vorher in diesen Räumen trafen, werden heimliche Zeugen dieser Verschwörung. Die Führungsrolle dieser Szene wurde von Scribe dem Baß St. Bris zugewiesen.

Nun wissen wir aus älteren Berichten, daß Meyerbeer kurz vor der Aufführung der Hugenotten durch die französische Zensurbehörde gezwungen wurde, die Rolle der Königin Cathérine zu streichen<sup>3</sup>. Diese Angaben werden durch die jetzt zugänglichen



Briefe Meyerbeers bestätigt. So schreibt der Komponist am 24. 12. 1835 seiner Frau: „Wisse also daß die Regirung die ganze Person der Catherine von Medici, den Schluß und die Scene mit den Mönchen verbothen hat. ... Bis jetzt ist nichts entschieden als das Catherine bestimmt wegbleiben muß ...“<sup>4</sup>. Am 6. Februar 1836, drei Wochen vor der Premiere, berichtet Meyerbeer von der Probenarbeit: „Dasjenige Stück welches bis jetzt meiste Wirkung hervorbringt ist das große Ensemble Stück von Catharine von Medicis (pour cette cause sainte) und dieses wird nun leider durch die Zensur ruinirt. Die Rolle der Catharine ist wie Du weißt schon seit längrer Zeit verbothen, und von dem Moment an drangen Scribe und Duponchel in mich, diese Parthie in den Mund eines Mannes zu legen, und nur auf meine bestimmte Weigerung daß ich meine Musik nicht durch einen solchen Kaiserschnitt ruiniren würde, willigte man ein, die Rolle der Catharine in [den] Mund der M<sup>me</sup> de Montpellier zu legen, welche ihre Vertraute war. Aber von Probe zu Probe ging nun das tourmentieren und tribuliren an, daß das Stück dadurch verdorben ginge, bis ich endlich, weich geschlagen durch einige mißvergnügte Gesichter, in den musikalischen Unsinn gewilligt habe, diese Rolle von einem Baß (Serda) [=St. Bris] singen zu lassen. Um das zu können, habe ich erstlich den ganzen Canon wegschneiden müssen und noch eine Menge Änderungen schaffen müssen, die dem Stück den größten Schaden thun. Auf ähnliche Weise ist es mir mit manchem andern Hauptstück gegangen ...!“<sup>5</sup>

Den Forderungen der Zensur mußte sich Meyerbeer freilich beugen, aber in der Tat wäre nichts einfacher gewesen, als die Rolle der Königin durch eine andere Frauenfigur zu ersetzen. Daß sich Scribe und die anderen Mitarbeiter gegen diese einfache Lösung aussprachen, zumal man schon mitten in den Proben steckte, mußte noch andere Ursachen haben. Einen Hinweis, der zur Klärung beiträgt, finden wir in den vertraglichen Vereinbarungen zwischen Meyerbeer und dem Operndirektor Louis Véron. Am 23. Oktober 1832, also bereits mit Abschluß des ersten Vertrages über die „Hugenotten“, die zu diesem Zeitpunkt noch den Titel „Leonore“ trugen, wurde die Verteilung der Rollen festgelegt. In dieser „Distribution des rôles“ ist die Figur der Cathérine nicht enthalten<sup>6</sup>. Ein zweiter Vertrag stammt vom 29. September 1834, dem eine neue „Distribution des rôles“ beigegeben ist. Hier ist die Rolle der Cathérine de Médici eingefügt<sup>7</sup>.

Prüfen wir das Arbeitslibretto, so finden wir auf S. 99 einen Verweis „allez au signe“, der auf folgende Zusätze des Komponisten führt:

[St. Bris]: „Ou plustot la Reine elle même  
vous apprendra / quels projets sont les siens  
car elle veut ici de son regard suprême  
du trone et de l'autel animer les soutiens.“

(montrant Catherine qui entre par une porte secrete)

„c'est elle!...“

Tous: (avec étonnement et respect)

„c'est la Reine!“

Catherine: (les regardant tous, apres un instant de silence)

„à vous je me confie“ .

Morceau d'Ensemble

In den folgenden Passagen hat Meyerbeer eigenhändig den Namen St. Bris getilgt und dafür „Cathérine“ eingefügt. Diese Änderung wird auch aus der Personenübersicht zu Beginn des Librettos kenntlich, wo der Name „Cathérine, reine de Medici“ nachträglich vom Komponisten hinzugefügt wurde, ein Beweis, daß die Rolle der Königin nicht von Anfang an geplant war.

Es ergibt sich also, daß Scribe mit seiner Weigerung, den Austausch der Rolle der



Königin zugunsten einer ihrer Vertrauten zu billigen, im Grunde nur den ursprünglichen Zustand seines Librettos wieder hergestellt wünschte.

Noch eine weitere Änderung wurde von Meyerbeer in dieser Szene vorgenommen, die auch in die Endfassung einging. Scribe hatte die Conjurations-Szene durchgehend als reine Männerszene angelegt. Leonore/Valentine, die noch beim Empfang der Ankommenden anwesend ist, wird später von ihrem Vater weggeschickt, so daß sich die Schwerterweihe schließlich als reine Männerszene vollzieht. Hier ist unverkennbar an den Rüttschwur von Rossinis „Guillaume Tell“ angeknüpft. Meyerbeer strich schon die Sextettanlage zu Beginn der Szene zugunsten einer Chordisposition und führte mit dem Auftreten der drei Mönche auch Frauen in die Szene ein, die er als Novizen motivierte<sup>8</sup>. Die reine Männerszene mit Baß-Führung wurde mithin zu einer Szene für gemischten Chor mit Sopranführung umgestaltet.

Hier stellt sich die Frage, welcher Anlaß zu dieser Umgestaltung führte, ob lediglich die substantielle Nähe des Rüttschwurs, die Meyerbeer gestört haben mag, den Ausschlag gegeben hat, oder ob andere Gründe verantwortlich zu machen sind. Einige Beobachtungen am Arbeitslibretto helfen hier weiter. Es fällt auf, daß Meyerbeer an einer Stelle eigenhändig Zusätze in italienischer Sprache machte, was um so erstaunlicher ist, als es sich hier um ein französisches Libretto handelte, an dem nach unserer bisherigen Kenntnis nur französische Librettisten beteiligt waren.

Zu Klärung dieser Vorgänge können uns die Meyerbeer-Dokumente helfen. Wir wissen, daß Meyerbeer unmittelbar nach Vertragsabschluß mit der Komposition der „Hugenotten“ begann, daß aber der inspiratorische Schwung sehr bald nachließ. Der Komponist verbummelte sich, und als er im September 1833 von Véron keine Prolongation erreichen konnte, zahlte er, wie bekannt, die vertraglich festgelegte Konventionalstrafe von 30 000 fr. und reiste mit seiner Frau am Arm und der „Hugenotten“-Partitur im Koffer nach Italien. Erst hier, in Italien, wurden die entscheidenden Teile der „Hugenotten“ komponiert. Da Meyerbeer nicht gut auf dem umständlichen postalischen Wege mit Scribe über die ihm notwendig erscheinenden Umänderungen des Librettos konferieren konnte, wandte er sich an seinen alten Mitarbeiter Gaetano Rossi in Verona, den er zwar nicht besonders schätzte, der ihm aber für die Ausführung der rein handwerklichen Versifizierung seiner Änderungswünsche genügte. Rossi beherrschte nur Italienisch; und so kam es, daß ein Teil der Änderungen in italienischer Sprache ausgeführt wurde. Gegenüber Scribe gab Meyerbeer diese Änderungen als seine eigenen aus, die er in italienischer Sprache abgefaßt habe, da Scribe kein Deutsch verstünde: (2.7.1834) „Eh bien mon cher ami . . . , j'ai récrit pour mes besoins musicaux tout le role de Marcel (& pas en allemand quoique cela m'eut été plus facile mais en italien parceque vous comprenez cette langue. . .“)<sup>9</sup>. In diesem Briefe finden sich auch die ersten vorbereitenden Andeutungen für die Rolle der Cathérine. In dem Libretto, so äußert Meyerbeer zu Scribe, „il y avait beaucoup trop de morceaux sans voix de femmes . . . J'ai trouvé également le moyen de parer à l'absence des voix de femmes dans un trop grand nombre de morceaux . . .“ . Tatsächlich wurden aber, wie an Hand des Librettos nachzuweisen ist, nur in der Verschwörungsszene Frauenstimmen hinzugefügt, darunter als wichtigste Änderung die Umwandlung der Führungsrolle in eine Sopranpartie.

Das Motiv für die Umformung dieser Szene scheint sich in einem Briefe Meyerbeers anzudeuten, den Meyerbeer am 25. April 1834 aus Italien an seine Frau richtete: „An beiden Orten [gemeint sind Piacenza und Modena] habe ich 'Norma' gehört, und sie hat mich mächtig angesprochen. Ich wollte du hättest sie mit mir gehört, so würdest du mich nicht Schwarzseher schelten, wenn ich Dich versichere, daß ich zittere und bete bei dem Gedanken, meine neue Oper dem unmittelbaren Vergleich mit dieser 'Norma'



vor dem Pariser Publikum auszusetzen, denn wahrscheinlich wird 'Norma' fast zu gleicher Zeit wie meine neue Oper in Paris gegeben werden. Auf jeden Fall muß ich dankbar sein, denn sie hat mir zwei genußreiche Abende verschafft, und mich zum Arbeiten stimuliert ...<sup>10</sup>.

Wie bekannt, ist die Guerra-Szene der „Norma“ für einen großen gemischten Chor mit einem Führungssopran (Norma) geschrieben. Hier in Italien, nach Kennenlernen von Bellinis „Norma“ faßte Meyerbeer offenbar den Entschluß, die Verschwörungsszene im 4. Akt der „Hugenotten“ umzuarbeiten und ebenfalls als Szene für großen gemischten Chor mit Führungssopran auszubauen. Daher mußte eine weibliche Hauptfigur eingeführt werden, die in Parallele zur Figur der Norma als das eigentliche Haupt der Verschwörergruppe fungierte. Das konnte nur die Königinmutter, Cathérine de Medici, selber sein. Bisher nahm man an, bei der gestrichenen Rolle der Cathérine handelte es sich um eine der Hauptrollen der Erstfassung. Tatsächlich aber wurde diese Rolle erst auf Veranlassung Meyerbeers nachträglich nur im vierten Akt hinzugefügt, dann von der Zensurbehörde jedoch nicht genehmigt. Daß sich Meyerbeer bei der Komposition dieser Szene von Bellini auch musikalisch anregen ließ, ist namentlich beim Übergang zur Stretta in beiden Opern zu erkennen.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, daß eine der prominentesten Massenszenen der „Grand Opéra“, die sogar den Beifall Richard Wagners und Robert Schumanns fand, von der italienischen Oper inspiriert wurde.

Was Meyerbeer vor manchem seiner komponierenden Zeitgenossen auszeichnete, war sein angeborener Theaterinstinkt. Er war befähigt, sich von vornherein die theatrale Wirkung einer Szene bildlich vor Augen zu führen. Aus dieser doppelten Sicht heraus formulierte er seine Einwände oder Vorschläge und traf er schließlich seine Entscheidungen. Dennoch hat er selten etwas ohne die Zustimmung und niemals etwas gegen das Votum seiner Mitarbeiter unternommen. Überspitzt darf man sagen, Meyerbeer war nicht nur der Mitarbeiter an den Libretti seiner Opern, sondern er war deren eigentlicher Gestalter.

#### Anmerkungen

- 1 „Giacomo Meyerbeer, Briefwechsel und Tagebücher“, Bd. III, hrsg. H. Becker, in Vorbereitung.
- 2 Unsigniertes Original im Meyerbeer-Archiv, Staatl. Institut f. Musikforschung Berlin.
- 3 „Le Charivari“, 15. März 1836, Nr. 75: „Cette respectable reine avait donc forcément disparu de l'action...“. Vgl. J. Weber, „Meyerbeer“, Paris 1898, S. 65f.
- 4 „Briefwechsel“, II, Bln. 1970, 493.
- 5 „Briefwechsel“, II, 505 f.
- 6 „Briefwechsel“, II, 639.
- 7 „Briefwechsel“, II, 667.
- 8 „Journal des Débats“, 7 Mars 1836; S. 1.: „Théâtre de l'opéra. ... mais l'auteur, qui ne pouvait perdre la moindre des ressources vocales, a trouvé un moyen très simple d'utiliser les femmes, en les cachant sous le froc des moines novices“.
- 9 „Briefwechsel“, II, 377.
- 10 „Briefwechsel“, II, 370.



U. GÜNTHER: Es besteht eine Parallele zwischen dem Befund der Arbeitslibretti für den „Don Carlos“ von Verdi, die in St. Agata aufbewahrt werden, und dem Verhalten Meyerbeers gegenüber seinen Libretti. Zum „Don Carlos“ gibt es auch einen Prosaentwurf, der offensichtlich von einem Kopisten der Pariser Oper geschrieben ist.

Darüber hinaus existieren zehn weitere Hefte, die aktweise geordnet sind. Diese Serie ist leider unvollständig. Es sind drei Hefte für den 1. Akt da, wobei Verdi die erste Version völlig abgelehnt zu haben scheint. Die zweite Version hat er dann reichlich mit Anmerkungen und vor allem mit anderen Versen am Rande markiert, und die dritte Version ist eine Abschrift der zweiten Version, wobei man die Verbesserungen Verdis berücksichtigt hat. Eine gleiche Folge läßt sich für den 3. Akt fest aufstellen. Die Arbeitsentwürfe für den 2. und 4. Akt sind unvollständig. Für den 5. Akt liegen zwei, in das gleiche Heft gebundene Versionen vor. Läßt sich bei Meyerbeer etwas Ähnliches feststellen und inwieweit geht das auf eine Tradition der Opéra in Paris zurück?

BECKER: Das hat mit der Tradition des Opernhauses sicher nichts zu tun. Das hier herangezogene Arbeitslibretto der „Hugenotten“ ist zweifellos nur eines der Arbeitslibretti. Es muß noch andere gegeben haben, die aber nicht erhalten sind. Der Meyerbeer-Nachlaß gilt als verschollen. Die Untersuchung der verschiedenen Fassungen bei den „Hugenotten“ ist insofern schwierig, als z. B. dieses Arbeitslibretto vom Klavierauszug abweicht; dann gibt es Klavierauszüge, die sich von der Opernpartitur unterscheiden, und schließlich stimmen diese Fassungen wiederum textlich nicht mit den Oeuvres complètes Scribes überein. Die Abhängigkeit ist also sehr kompliziert und wird sich vielleicht nie ganz klären lassen, weil einzelne Librettostufen mit Sicherheit fehlen. Es ist sogar zweifelhaft, ob das Libretto, das ich für die „Hugenotten“ zur Verfügung hatte, die erste Stufe darstellt.

GÜNTHER: Im Falle von Verdis Don Carlos gibt es auch noch Abweichungen zwischen erstem gedruckten Libretto einerseits und dem Autograph wie auch der Partiturskopie andererseits, die bei der Aufführung selbst benutzt worden ist.

LEICH: Es ist vielleicht die Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß weltliche Musiktex-te auch bereits in früherer Zeit von einem Grundkonzept aus entwickelt wurden. Zu Ende des 17. Jahrhunderts wurde das in Venedig als „soggetto nudo“, also „nackter Gegenstand“ bezeichnet. Mord zwischen eng verwandten Personen (im Anschluß an Aristoteles) - das wäre ein „soggetto nudo“ im Sinne der Librettisten des ausgehenden 17. Jahrhunderts, und dieses „soggetto nudo“ wird dann „bekleidet“ mit einem Handlungsablauf. Ferner darf man vielleicht sagen, damit nicht der Eindruck entsteht, die bestimmende Rolle der Theaterdirektion in der französischen Grand Opéra sei etwas Besonderes dieses Zeitalters, daß bereits im spätvenezianischen Theater der Charakter der Oper immer wesentlich durch die Wünsche der Operndirektion bestimmt ist.

BECKER: Für die Pariser Operndirektion war es symptomatisch, daß sie den Komponisten aussuchte und ihm das fertige Textbuch übergab, an dem er selber nicht mitgearbeitet haben mußte. Dieser Usus hatte für Meyerbeer nur noch formalen Charakter, da Meyerbeer den Operndirektoren auf Grund seiner Erfolge und seiner unabhängigen materiellen Stellung seinen Willen aufzwingen konnte.

LIPPMANN: Meyerbeers Forderungen an Libretti stimmen mit denen der italienischen Komponisten der Romantik in wesentlichen Punkten überein. Neuheit des Stoffes wird auch in Italien gefordert; wirkungsvolle (wenn auch nicht ganz so ausgedehnte) Chorszenen gehören schon vor Verdi zum Programm der führenden italienischen Opernkomponisten (Verdi hat die Rolle des Chores noch intensiviert); eine gestufte Folge der Auftritte, die den allgemeinen und speziellen Stimmcharakteren entsprach, war



den Italienern selbstverständlich. Der große Unterschied - bis hin zum Verdi der 60er Jahre - besteht darin, daß die Italiener das Lokalkolorit als nicht so wichtig empfanden. Wir finden im „Trovatore“ so gut wie nichts Spanisches; in „Anna Bolena“ ist nichts „englisch“, in „Maometto II“ nichts „türkisch“.

BECKER: Das Lokalkolorit war die Essenz der französischen Oper. Es gibt in einem Taschenkalender Meyerbeers eine hübsche Stelle über „Robert der Teufel“, wo Meyerbeer schreibt: Kann Isabelle nicht eine sizilianische Prinzessin sein, damit ich sizilianisches Kolorit hineinbekomme? Das wurde dann auch gemacht. Meyerbeer ließ sich daraufhin seinen alten Koffer aus Palermo schicken, wo er sizilianische Volkslieder gesammelt hatte. Anhand dieser Vorlagen, die er nicht direkt einarbeitete, hat er sich wahrscheinlich zu einem gewissen sizilianischen Kolorit inspirieren lassen.

Friedrich Lippmann

#### ZUM VERHÄLTNIS VON LIBRETTO UND MUSIK IN DER ITALIENISCHEN OPERA SERIA DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Felice Romani, der bevorzugte Librettist Vincenzo Bellinis, vergleicht das „dramma per musica“ mit dem verlorenen Sohn<sup>1</sup>. Sein Kollege Jacopo Ferretti sieht das Libretto von Komponisten, Impresari, Sängern und den verschiedensten Theaterleuten in einem Prokrustesbett geschunden und verkündet als Moral:

„Meglio è morirsi di sete, d'inedia,  
O batter ferreo maglio, o volger marra,  
Che per musica scriver la Commedia  
In questa età sì barbara e bizzarra [...]“<sup>2</sup>.

Der schlimmste Peiniger ist nach Ferretti der Komponist, der nur auf Texte zu duetto, cavatina, aria, coro, finale aus ist und nicht auf ein wahres Drama<sup>3</sup>. Luigi Romanelli, bekannt besonders als Librettist etlicher früher Opern Rossinis, gibt die Schuld an den Ungereimtheiten der Operntexte seiner Zeit fast ausschließlich den Komponisten „i quali comandano, mentre dovrebbero sotto discrete condizioni ubbidire“<sup>4</sup>.

Der Tenor aller Lamenti: Der Librettist ist zum Handlanger des Komponisten (nicht selten überdies der Sänger) geworden. Geben die Verhältnisse in der 1. Hälfte des Ottocento den Beschwerdeführern recht? Oder standen diese im Grunde vor Problemen, die so alt sind wie die Oper, so daß wir hier nur Variationen über Themen hörten, welche Marcello oder Casti/Salieri<sup>5</sup> (um nur zwei bekannte Beispiele zu nennen) noch reizvoller zu gestalten gewußt hatten? Nein, das italienische Ottocento hat durchaus seine eigene Problematik. In seinen ersten Jahrzehnten wurde ein Operntyp ausgebildet, der von dem ihm verbundenen Text verlangte, daß er in einem Maße per musica geschrieben sei, wie man es vordem noch nicht gekannt hatte.

Drammi per musica waren auch Metastasios Texte gewesen. Aber dies ohne das geringste Opfer an sprachlicher Kunst. Metastasio war mit Recht auf seine Dramen als Dichtungen stolz, so sehr, daß er einmal schrieb, sie seien wirksamer „recitati dai Comici“ als „cantati dai Musici“<sup>6</sup>. Er erntete hohes, höchstes Lob als purer Dichter, so z. B., wenn ihn Voltaire mit Corneille, Racine und den griechischen Tragikern verglich. Das durch Metastasio gesetzte Vorbild eines hohen literarischen Wertes des Textes einer opera seria galt bis zum Ende des Settecento, mochte dieses Vorbild auch höchst selten von anderen Librettisten erreicht werden.

Der literarische Wert ist dagegen in der romantischen Oper Italiens nicht mehr sehr gefragt. Nicht, als ob man keinen Unterschied zwischen einem dramaturgisch guten